Fritz Busch

Ein Maskenball



VERDI

EIN MASKENBALL

Oper in drei Akten
Dichtung nach Scribe von Antonio Somma
Deutsch von J. Ch. Grünbaum

GRAF RICHARD	LORENZ FEHENBERGER Tenor
RENÉ	DIETRICH FISCHER-DIESKAU Bariton
AMELIA dessen Gattin	WALBURGA WEGNER Sopran
ULRICA eine Wahrsagerin	MARTHA MÖDL Mezzosopran
OSCAR Page	ANNY SCHLEMM Sopran
SILVANO ein Matrose	GÜNTHER WILHELMS Bariton
SAMUEL Verschworener	WILHELM SCHIRP Bass
TOM Verschworener	WILLY SCHÖNEWEISS Bass
EIN RICHTER	FRITZ AUGUSTIN Tenor
EIN DIENER AMELIAS	FRIEDRICH HIMMELMANN Bass

Der Kölner Rundfunkchor · Einstudierung Chordirektor Bernhard Zimmermann
Das Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester
Das Giesen-Quartett · Die Bläsergruppe des Kölner Konzert-Orchesters

MUSIKALISCHE LEITUNG FRITZ BUSCH

Produktionsleitung Karl O. Koch

VERÖFFENTLICHT VON DER BRÜDER-BUSCH-GESELLSCHAFT

HELMUT REINOLD VERDI IM LEBEN FRITZ BUSCHS

Ein frischgebackener Hofkapellmeister, der, seine Ernennung in der Tasche, am Abend die Stätte zukünftigen Wirkens aufsucht und von der „Traviata" als Musik so entsetzt ist, daß er voller Bestürzung Reißaus nimmt — das ist keine Figur eines verspäteten E. T. A. Hoffmann, sondern der junge Fritz Busch im Stuttgart von 1918. Ihn peinigt der Gedanke, einen Pakt mit dem Teufel geschlossen zu haben, und zu allem Überfluß dringt aus einer Kirchentür das „Benedictus" der „Missa solemnis" an sein Ohr und weckt alles „Heimweh nach der von Kindheit an vertrauten ‚reinen' Musik mit solcher Macht", daß er „allen Ernstes" mit dem Gedanken ringt, der Kgl. Württembergischen Hofoper wieder zu kündigen.

Diese „Traviata", 1918, wie mag sie selbst an einem deutschen Hoftheater ausgesehen haben! Verdi ging es damals nicht gut bei uns. Er war populär, galt aber auch als „populär". Seine Melodien erschallten aus allen Leierkästen, galten aber auch als „Leierkastenmusik". Verdi stand im Schatten Wagners, für die aus unseren besten Traditionen kommenden Musiker noch mehr in dem der Klassik und Romantik. Und es hatte sich im Laufe der Jahrzehnte ein Stil herausgebildet, Verdi auf die Bühne zu bringen, der nur geschaffen zu sein schien, dieses Urteil Tag für Tag zu bekräftigen. Ein Stil der Verschiebungen und Mißverständnisse. Verschiebungen der Tempi und der Diktion, Mißverständnisse von „italienischer" Leidenschaft, die deutsch-sentimental wurde, von Sinn für Szene, der in Klamottenstaub versank. Das Publikum, zumal sein naiverer Teil, war bei Verdi selig, die Musiker, und gerade die besten, hatten es längst mit der Angst zu tun bekommen. Natürlich hat es auch bei uns Leute gegeben, die Verdi sahen: schon Hans von Bülow hatte in einem berühmten Brief an den alten Verdi die „Beichte eines zerknirschten Sünders" abgelegt. Aber im Ganzen konnte zum Verdi-Jahr 1913 der scharfzüngige Adolf Weißmann nur ein Jammerbild unserer Verdi-Pflege zeichnen und sich in aller Ruhe über die „verruchten Bastardaufführungen" auslassen, die uns in Deutschland als „Verdi" geboten wurden.

So wenig Fritz Busch um sein Stuttgarter „Traviata"-Erlebnis zu beneiden sein mochte — es zwang zu Entscheidungen. Bei allem Grundsätzlichen, jeglicher Art von Verrat Abholden, das Buschs Wesen so sehr kennzeichnete, siegte in dem 28jährigen zum Glück die Neugier, die Neugier, ob es mit der Oper am Ende nicht doch etwas auf sich habe. Ergebnis qualvoller Erwägungen war, es „auf einen Versuch ankommen zu lassen". Einen Versuch, der zur Dresdner (und auch schon Stuttgarter) Verdi-Renaissance, zum Berliner „Maskenball" von 1932, nach Glyndebourne führte. Einen „Versuch", der Busch bis zu seinem Tode nicht mehr losließ.

Fritz Busch kam vom Instrumentalen her. Vom Orchester. Als seine Musikantenkindheit auf den Tanzböden des Sieger- und Sauerlandes hinter ihm lag, war er als Konservatorist im Köln der Jahrhundertwende überall da zu finden gewesen, „wo sich ein Orchester versammelte". Diese Jahre 1906 bis 1909, in denen Busch „bis zur Erschöpfung musiziert" hat, waren im Besitzergreifen der Welt „reiner" Musik ein Triumph. Der Aufstieg vom „Ströppen" in Bauernschenken in die Bereiche der großen, absoluten Formen eines Beethoven, eines Brahms war zu eindeutig, um viel Raum für Opernbegeisterung zu lassen. Haupthindernis für eine tiefere Beziehung des jungen Busch zur Oper aber war sein geringes Interesse an allem Gesang, war seine Abneigung gegen den Klang von Frauenstimmen. Die frühen Erinnerungen an gröhlende Wirtshausbesucher, die Klangsprödigkeit ländlicher Gesangvereine, vor denen Fritz und Bruder Adolf die Flucht ergriffen, die Vorstellung von Gesang als etwas Sinnlichem, das „wenig mit der Kunst zu tun habe" — all das war zusammengekommen, Barrieren zu errichten um das Reich der reinen Kunst, das Fritz auf so weitem Wege erreicht hatte, Barrieren, die ein Engagement am Rigaer „Deutschen Theater" mit der „Lustigen Witwe" und dem „Fidelen Bauer" kaum niederlegen konnte. Barrieren, die bei Buschs bedächtiger Art auch ein „Don Giovanni" oder ein „Tristan" nicht auf Anhieb hätten überwinden können.

Fritz Busch selbst hat erzählt, wie das Mozartsche „Ave verum", das ihm der berühmte Aachener „Städtische Gesangverein" als Begrüßung vortrug, zum entscheidenden Erlebnis der menschlichen Stimme wurde und „aus dem Saulus einen Paulus" machte. Bezeichnenderweise ein Ensemble und ein Stück absoluter Musik. Wieder baut sich bei Busch alles von unten auf. Der Bereich des Absoluten weitet sich aus auf die Bachschen Passionen, die „Missa solemnis", das „Deutsche Requiem", die „Altrhapsodie". Aachen also bringt die Auseinandersetzung mit der menschlichen Stimme. Und ohne den Ausbruch des Ersten Weltkrieges hätte sich damit die geistige Welt Fritz Buschs wohl gerundet, wäre er ja Gürzenichkapellmeister in Köln und Direktor des gleichen Konservatoriums geworden, das er kaum fünf Jahre vorher als Schüler verlassen hatte. Busch, den Großen der Oper, hätten wir nicht erlebt. So aber war Langemarck gekommen, kam Ypern, fand sich der krank heimgeschickte Leutnant Busch aus der Geraer Garnison im Mai 1918 halb ungläubig ans Pult des letzten Kgl. Württembergischen Hofkapellmeisters berufen. Dem absoluten Musiker Fritz Busch war damit der Zugang auch zum Absolutum „Oper" geöffnet worden.

Verdi im Deutschland der Zeit nach 1918 nicht nur aufzuführen, sondern neu zu beleben, ja in mancher Hinsicht überhaupt erst zu entdecken, rührte nicht nur an musikalische Dinge. Für das Deutschland der zwanziger Jahre, zerrissen zwischen Not und Hoffnungen, Nationalismus und Weltoffenheit, war eine Figur wie Verdi weit mehr als ein beliebter Opernkomponist. Verdi, der Antipode „unseres" Wagner, der doch die italienische Oper überwunden hatte. War es nicht, sah man einmal ab von den letzten, selbst schon musikdramatischen Werken „Aida", „Othello" und „Falstaff", die Frage nach „guter" und „schlechter" Musik? Warum diesem und noch so bedeutenden Italiener mehr Kraft, mehr Begeisterung widmen als manchem der Unsern? Die Diskussion um Nordisches in der Musik und Südländisches geisterte durch die Blätter und es entbehrt nicht trauriger Ironie, manchen dabei tapfer für das gedemütigte Vaterland mitstreiten zu sehen, der 1933 dann auf der Flucht ist vor dem voll erblühten National- und Rassenwahn. Dieser Hintergrund außerkünstlerischer Verwirrung wird am Beispiel und Schicksal Fritz Buschs besonders deutlich: Dresdner Kreise wittern in ihm den „Allteutschen", der für ihre Traditionen italienischer Oper wenig Interesse habe. Busch schreibt zurück, in Wahrheit sei doch das Gegenteil der Fall. Busch, durchaus national und konservativ gestimmt, hatte Welt und künstlerische Weite genug, längst sein „voreiliges, grundfalsches Urteil über Verdi gutzumachen", und schon in Stuttgart einen „Falstaff", einen großartigen „Othello" herausgebracht. Diese Verdi-Taten aber werden in der Kunstpresse eher beiseite geschoben, die Wunden des Großen Krieges sind noch zu frisch. Einige Jahre später wird im gleichen Dresden, das sich vor einem allzu „teutschen" Busch gefürchtet hatte, im Landtag über ein Zuviel an Verdi debattiert werden . . .

Doch dies ist ja nur Hintergrund. Schon wenige Monate nach dem verzweifelt letzten Fluchtversuch vor der „Traviata" und damit vor der Oper überhaupt sehen wir den gleichen Fritz Busch im gleichen Stuttgarter Haus mit szenischen Experimenten im Sinne Appias beschäftigt, also mitten in den Auseinandersetzungen um eine neue Form der Operndarstellung. Inszenierungen mit Künstlern wie Oskar

Sächsische Staatstheater

Opernhaus 113

Sonnabend, am 20. März 1926

Anfang 7 Uhr

Außer Anrecht

Zum ersten Male:

Die Macht des Schicksals

(La forza del destino)

Oper in einem Vorspiel und drei Akten

Dem Italienischen des F. M. Piave frei nachgedichtet und für die deutsche Opernbühne bearbeitet von

Franz Werfel

Musik von Giuseppe Verdi

Musikalische Leitung: **Fritz Busch** — In Szene gesetzt von **Alois Mora**

Personen:

Der Marchese von Calatrava	Willy Bader
Donna Leonore di Vargas } seine Kinder	Meta Seinemeyer
Don Carlo di Vargas } seine Kinder	Robert Burg
Alvaro, ein Mestize	Tino Pattiera
Der Pater Guardian	Friedrich Plaschke
Fra Melitone	Ludwig Ermold
Preziosilla, eine junge Wahrsagerin	Grete Nikisch
Mastro Trabuco, Maultiertreiber	Heinrich Teßmer
Ein Alcalde	Robert Büssel
Ein Chirurgus der spanisch-italienischen Truppen	Paul Schöffler
Curra, Kammerzofe Leonorens	Elfriede Haberkorn
Laienbruder	Emil Piehler

Franziskaner Mönche, Maultiertreiber, spanische und italienische Soldaten, spanisches Volk, Marketenderinnen und Lagerdirnen, Kriegsvertriebene, italienische Rekruten, Diener des Marchese von Calatrava

Das Vorspiel spielt in Sevilla, der erste und letzte Akt im Umkreis eines spanischen Franziskanerklosters, der zweite Akt in Italien im siebzehnten Jahrhundert

Einstudierung der Chöre: **Karl Pembaur**

Einstudierung der Tarantella im zweiten Akt: **Ellen v. Cleve-Petz**

Bühnenbild: **Max Hasait** und **Arthur Pältz** – Trachten: **Leonhard Fanto**

Nach dem **ersten** und **zweiten** Akt je eine längere **Pause**

Sämtliche Plätze müssen vor Beginn der Vorstellung eingenommen werden

Textbücher sind für **1,00** RM vormittags an der Kasse und abends bei den Türschließern zu haben

Gekaufte Karten werden nur bei Änderung der Vorstellung zurückgenommen

Einlaß u. Kassenöffnung ½7 Uhr – Anfang 7 Uhr – Ende nach 10 Uhr

Vorausbestellungen (schriftlich u. telephonisch): Invalidendank, Johannstr. 8 I.- Fernruf 13075 u. Verkehrsverein, Hauptbahnhof u. Altmarkt (Rehfeldhaus),



Schlemmer und Kokoschka, Max Slevogt, Poelzig und Strnad (um nur einige zu nennen) sollten im Lauf eines Jahrzehnts folgen, ehe es dann zu der entscheidenden Zusammenarbeit mit Caspar Neher kam. Die Erneuerung der Szene, eines der Hauptmerkmale der für die Oper so reichen zwanziger Jahre, so kühn sie auch war, ließ sich doch leichter durchführen als eine Erneuerung des Spielplans. Anders als im Schauspiel, das eine Fülle neuer Namen brachte, fehlte der Oper schon rein zahlenmäßig der Nachschub neuer und wirksamer Werke, der sich auch bis heute nicht eingestellt hat. Wollte man den Spielplan erneuern, konnte man es nur aus dem Fundus des Historischen tun. Verdi, Händel und die russische Oper boten sich damals an. Zu zweien dieser Bereiche hat Busch entscheidend beigetragen. Sein Stuttgarter und bald darauf der international bewunderte Dresdner „Boris Godunow" machten das Werk auf der deutschen Opernbühne heimisch. Weiter noch griff Busch bei Verdi aus. Sein Ansatz, Verdi als Absolutum, als große Form zu sehen, mußte bei „Othello" und „Falstaff" („Aida", das früheste der drei „musikdramatischen" Werke, hat Busch nur selten dirigiert), später bei „Don Carlos" liegen. Weiter zurückgreifend ließ sich Busch nicht von Novitätensucht leiten. „Macht des Schicksals", „Macbeth" und „Maskenball" zielten stilistisch auf den „mittleren" Verdi. Und blieb die Werfelsche Neufassung der „Forza del destino" auch nicht unumstritten — der Dresdner Abend des 20. März 1926 ist als eines der großen Ereignisse in die Operngeschichte jener Zeit eingegangen. Hier beginnt die deutsche Verdi-Renaissance in ihrer vollen Breite, ja diese Dresdner Aufführung war Anstoß, das Werk auch auf der Opernbühne Italiens heimisch zu machen. Allzulange hatte über ihm ein „malocchio" gewaltet. Allerdings stand Busch im Dresden der zwanziger Jahre mit Stimmen wie der Meta Seinemeyers, mit einem Pattiera, Robert Burg und Andresen (um nur die wichtigsten zu nennen) ein Ensemble zur Verfügung, das für Verdi ideal war. Dazu die herrliche Staatskapelle.

Wenn Busch freilich auf seinem Weg zum Absolutum „Oper" noch etwas Entscheidendes fehlte, war es ein Partner für die Regie. Man war sich zwar längst darüber im klaren, daß Verdis Gestalten einem modernen Operntheater nur als Dramenfiguren zurückgewonnen werden konnten. Zu lange hatte man sich hierzulande bei Verdi auf einer Art szenischem Konzertpodium mit Schönsängern in Maske begnügt. Zu welch grotesken, gerade auch musikalisch grotesken Verzerrungen das führen mußte, ist rückblickend leicht zu erkennen. Das aber vor vierzig Jahren zu sehen und szenisch zu überwinden, war eine Tat, die nur einem Theatermenschen ungewöhnlicher innerer Konstellation gelingen konnte. Dieser Theatermann hieß Carl Ebert, war Schüler Max Reinhardts gewesen, Schauspieler geworden, Regisseur, Intendant, und hatte, musikbegeistert und musikempfänglich, den Schritt zur Oper getan. Ebert war damit ein Mann nicht herkömmlichen, sondern in dieser Form neuen musikalischen Theaters. Daß es zur tieferen Zusammenarbeit und Freundschaft beider kam, die Busch einmal die Opernjahre vor der Begegnung mit Carl Ebert als geradezu „verlorene" Zeit beklagen ließ, war einer Intendantenlist Eberts zu verdanken. Geschickt hatte er Busch von Dresden weg für ein Gastspiel an seinem Charlottenburger Opernhaus gewonnen. Berlin, in jenen Jahren mit drei rivalisierenden großen Opernbühnen unter den Hauptstädten der Welt einzig dastehend, bot für den dann sensationellen „Maskenball" des Herbstes 1932 einen Rahmen und Möglichkeiten, wie sie die Sächsische Staatsoper ungeachtet ihrer großen Traditionen zumal in diesen Notzeiten einfach nicht aufbringen konnte. Ebert verpflichtete für diese Inszenierung mit Kräf-

Oben: Ein Dresdner Theaterzettel der Ära Busch
Das 1943 zerstörte Charlottenburger Opernhaus

ten wie Maria Németh, Sigrid Onégin, Koloman von Pataky, Hans Reinmar und Erna Berger nicht nur ein Ensemble höchster Qualität, stellte nicht nur Probenzeiten und -bedingungen zur Verfügung, die für einen normalen Opernbetrieb geradezu märchenhaft waren, sondern rief in Caspar Neher den Bühnenbildner hinzu, der, wie er selbst, den Weg vom Schauspiel auch zur Oper gefunden hatte. Neher, mehr als der szenische Gestalter großartig verdichteter Realität, war ein „Theatergeist", der nach seinen eigenen Worten „nur in Serien denken" konnte, der immer mit Regie führte. Carl Ebert schildert, wie sein „inneres Ohr" auch in der Oper nicht eine Handlung zu verstehen suchte sondern „eine Art innerer Kausalität". Oder, wie Bert Brecht, Neher seit Augsburger Jugendtagen ein Leben lang verbunden, es ausdrückt: „Unser Freund geht bei seinen Entwürfen von den ‚Leuten' aus, und von dem, ‚was mit ihnen und durch sie passiert'. Er macht keine ‚Bühnenbilder', Hintergründe und Rahmen, sondern er baut das Gelände, auf dem ‚Leute' etwas erleben."

So hatten sich für diesen denkwürdigen Berliner „Maskenball" des Jahres 1932 in Ebert, Busch und Neher drei Männer zusammengefunden, in denen sich unsere besten Traditionen mit dem wahrhaft Neuen des Theaters begegneten. Fritz Busch selbst hat in einem, gerade in seiner Nüchternheit faszinierenden Bericht über diese in der Operngeschichte ziemlich einzig dastehende Zusammenarbeit gezeigt, was von der damals (wie heute) vielberufenen Opernkrise als Krise einer Kunstform zu halten ist. Fünfzehn Jahre nach seinem Stuttgarter Opernbeginn sah Busch mehr denn je, daß Oper, zum Absolutum erhoben und in höchster Qualität gebracht, zum Krisenfestesten gehört, was es in der Kunst überhaupt gibt. Der Abend des 28. September 1932 wurde zu einem der letzten Höhepunkte eines Berlin, das für jene Jahre um Dreißig etwas wie ein kultureller Mittelpunkt der Welt geworden war. Schon der äußere Rahmen war glanzvoll. Im Publikum sah man den Reichskanzler, den Reichstagspräsidenten und das ganze prominente Berlin, einen Wilhelm Furtwängler wie Richard Tauber und Henny Porten. Was sich dann aber auf der Bühne vollzog, sollte als sensationell in die Theatergeschichte eingehen und hätte für Berlin den Beginn einer neuen Opernära bedeuten können. Bezeichnend ist, daß die Theaterleute das Neue dieses Verdi viel unmittelbarer spürten als mancher der Musikkritik.

„Aus Kitsch wird Kunst", resümierte Bernhard Diebold in einer berühmt gewordenen Kritik der „Frankfurter Zeitung", damit unmißverständlich kundtuend, was er von Oper oder zumindest von Verdi gehalten hatte, bis er diesen „Maskenball" sah. Die Tragödie hatte triumphiert, die musikalische Tragödie. Und hatte mancher an Buschs Verdi bisher ein wenig das vermißt, was man gern als „italienisch" empfand (die widersprüchlichen Ansichten darüber sind ergötzlich zu lesen!) — hier, in eine Linie gestellt mit Regie und Szene, mußte das Verdische „secco", mußte die dramatische Linie bezwingen. Auch, wenn Alma Mahler, aus Wien herbeigereist, sich nur an ein „beschwingteres Theater, als man's sonst gewöhnt ist", erinnert. Franz Werfel, neben ihr, begriff, daß hier die „Shakespearetiefe" Verdis endlich sichtbar geworden war. Und ein so unbeirrbarer „absoluter" Musiker wie Buschs Bruder Adolf gesteht, dieser Abend in seiner Einheit von Bühne und Musik habe ihn überzeugt, „daß diese Einheit überhaupt möglich ist."

Ohne das Jahr 1933 hätte Fritz Busch wohl seine glänzende Dresdner Position aufgegeben und wäre nach Berlin gegangen. So aber kam es anders. Busch, der dem Treiben der Nationalsozialisten schon seit 1924 mit tiefem Mißtrauen gegenübergestanden hatte, war nach dem wüsten Krawall, den Lokalgrößen der Dresdner SA am Abend des 7. März 1933 gegen ihn im Semperbau inszenierten, nicht zu bewegen, in Deutschland zu bleiben. Als Fritz Busch sah, daß das „neue" Berlin nicht willens war, gegen sein Fußvolk vorzugehen, konnten ihn auch ein Göring und ein Hitler selbst von seinem Entschluß nicht abbringen.

In Buenos Aires, in Stockholm, später an der New Yorker Metropolitan hat Busch dann über das deutsche Repertoire hinaus immer wieder Verdi und zumal den „Othello" dirigiert. In Glyndebourne ging über die berühmten Mozart-Inszenierungen hinaus der Wunsch auch nach „Macbeth" in Erfüllung. Mit Ebert. Mit Caspar Neher.

Deutschland hat Fritz Busch nur noch ein einziges Mal wiedergesehen. Im Februar 1951. Dem Kölner Haus des damaligen Nordwestdeutschen Rundfunks war es gelungen, Busch für eine Opernproduktion zu gewinnen. Daß es ein „Maskenball" wurde, bleibt ein Glücksfall. Busch sah ein Köln wieder, das gerade begonnen hatte, sich aus seinen Trümmern zu erheben. Er fand ein Ensemble weitgehend junger Kräfte vor, die dem berühmten Mann wohl auch mit einiger Furcht und Scheu entgegensahen. Statt dessen kam ein Fritz Busch, der sich in improvisierten Proberäumen aus blankem Beton ans Klavier setzte und selbst korrepetierte, der Fritz Busch, der schon immer die Arbeit mit jungen Menschen und Aufbau geliebt hatte. Stunden, die sich den Beteiligten über nun fast zwei Jahrzehnte hinweg einprägen sollten.

In diesem Februar 1951 sahen sich dann vier Brüder Busch: Fritz, der Geiger Adolf, der Cellist Hermann und der Schauspieler Willi in der Ruinenstadt Köln nach 18 Jahren in Willis Wohnung wieder. Willi Busch war nach Jahrzehnten am Bochumer Schauspielhaus Saladin Schmitts nach Köln gekommen, um „alles noch einmal von vorne anzufangen". Der „Brüdertag", in alten Erinnerungen bei Kartoffelsalat, Leberwurst und Bier begonnen, schritt bald zu sehr rheinischer Fröhlichkeit fort, gipfelte in ausgelassener „Tannhäuser"-Ouvertüre der vier — ein Jahr später waren drei von ihnen tot. Willi starb in Köln, Fritz in London und Adolf in Amerika.

Der Kölner „Maskenball" ist das künstlerische Vermächtnis des Verdi-Dirigenten Fritz Busch. Obgleich in deutscher Sprache gesungen, zeigt er die ganze „Italianità" Buschs, die kein Geringerer als Toscanini mit den Worten bewunderte, besser als Busch könne er Verdi auch nicht dirigieren. Nimmt man seinen Mozart, seinen Brahms oder Beethoven hinzu, dann zeichnet sich eine künstlerische Weite ab, wie sie nur wenigen zu Gebote stand. Busch kam von der absoluten Musik, von der Welt der großen musikalischen Formen her. Der Große des Theaters konnte er werden, weil er auch in der Oper ein Absolutum sah. Jetzt gewinnt vermeintliche Lustigkeit im hintergründigen Moment ihre Beklemmung, öffnen sich die Situationen mit unerhörter Genauigkeit, staut sich hinter tänzelnder Eleganz des begleitenden Orchesters die lauernde Katastrophe, wird das Shakespearsche, das Grandiose frei. Das Gefühl, im dramatischen Ganzen bei aller Spannung immer zu wissen, wo man sich befindet, die unglaubliche Prägnanz gerade auch in den Übergängen, das Verweben der Stimmen zu einer szenischen Kontrapunktik der Linien wie der sprachlichen Diktion, die selbst aus einem Pagen Oscar eine tragende Figur macht, das alles gibt auch dem Zuhörer eine Sicherheit, die man in der Oper nur selten empfindet. Kein Zweifel, dieser „Maskenball" gehört zu dem, was überdauert.

GRETE BUSCH

Am Abend des 9. Februar 1951 fuhren wir nach Deutschland. Am nächsten Abend waren wir in Köln. Es war dunkel; wir konnten den Dom nicht sehen, nur schwache Umrisse tauchten aus der Finsternis, in der zu forschen sich unsere Augen scheuten. Im Innersten doch sehr erregt darüber, nun wirklich in Deutschland zu sein, erreichten wir eine international aufgemachte Hotelhalle, zeigten unsere argentinischen Pässe, kamen in zwei blendende Zimmer. Wenn Deutschland elend war, so war es hier übertüncht worden. Aber Deutschland schien nicht mehr elend zu sein. Als wir in der „Hansestube" saßen, überflog Busch kopfschüttelnd die lange Speisekarte und sagte: „Wenn das der Oberkellner vom Savoy in London sieht, fällt er in Ohnmacht."

Bei Tisch sagte ich meinem Mann, daß ich für ein paar Tage in die waldeckische Heimat fahren wolle, die nur etwa acht Bahnstunden entfernt lag, und das wollte ich gleich morgen tun. Schob ich es auf, so konnte meine Absicht scheitern, denn jeder Tag würde neue Freunde aus der Vergangenheit bringen. Was mich am stärksten nach Mengeringhausen zog, war die jahrzehntelange vernachlässigte Pflicht, nach den Familiengräbern zu sehen.

„Also gut, dann fahr morgen früh", sagte Busch. „Sieh zu, daß du rasch wiederkommst. Mittwoch abend mußt du auf jeden Fall zum ‚Maskenball' da sein. — Noch etwas: Laß Platz für unseren Grabstein."

„Unseren Grabstein?" fragte ich. „Willst du denn in Mengeringhausen begraben sein?" „Ja, selbstverständlich", sagte mein Mann. Und ich: „Dann ist es gut, daß ich das weiß. Ich dachte immer, wir wollten uns einmal in Kopenhagen begraben lassen."

Fritz Busch schüttelte den Kopf. „Nein", sagte er. „In Mengeringhausen haben wir uns kennengelernt. In Mengeringhausen haben wir geheiratet, und die Kinder sind dort getauft worden. Das ist unser Platz, dort gehören wir hin, und da wollen wir auch begraben werden."

Es war beim ersten Glase Wein in Deutschland, daß wir vom Begrabenwerden sprachen. Ich sann darüber nach. Ich blickte meinen Mann an, der gesund, frisch und jünger als seine Jahre aussehend mir gegenüber saß. Um das Gespräch schnell zu beenden, fragte ich: „Dann sag auch, was denn auf unserem Stein stehen soll."

„Oh — das ist ein weites Feld!" erwiderte Busch.

Inzwischen waren meine Gedanken voraus nach Mengeringhausen und zurück in die Vergangenheit gewandert. Kinderzeit, Mädchenzeit; abends im Sommer ging ich mit dem Vater auf und ab, und wir sangen zweistimmig. Gedankenlos summte ich eine Melodie vor mich hin. Ich hörte meinen Mann lachen. „Ja, das ist hübsch", sagte er. „Gib ein Blatt Papier her."

Er nahm die Speisekarte und riß einen Streifen davon ab. Auf der Rückseite stand „Königsberger Klopse". Er warf Notenlinien auf den Streifen und setzte die Melodie hinein.

„Es ist nicht fertig", sagte ich, als er es mir herüberreichte. „Es fehlt ja noch etwas."

„Ja . . .", sagte er spitzbübisch. „Das ist ja gerade der Witz!"

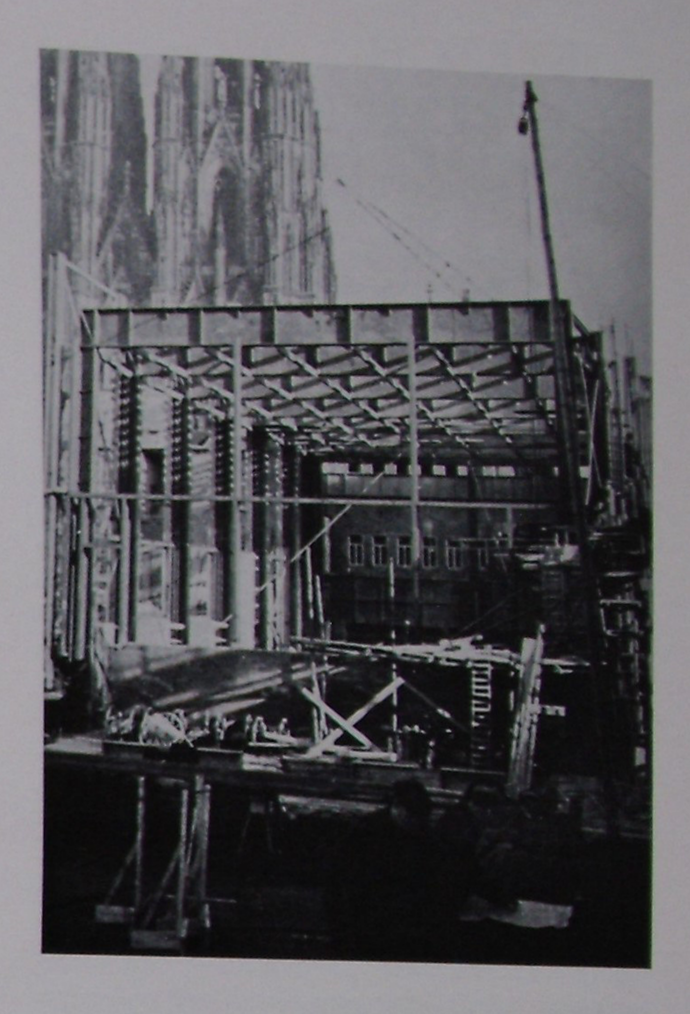
Auf dem Blatt, nur in Noten, stand:

„Morgen früh, wenn Gott will,
Wirst du wieder geweckt."

Am Mittwoch war ich aus Mengeringhausen zurück und erlebte im Kölner Westdeutschen Rundfunk die letzten Bandaufnahmen, tags darauf die öffentliche Rundfunk-Aufführung des „Maskenball". Wie einst in Berlin Patakys Richard, so überragte hier René seine Mitsänger: ein sehr junger, wortkarger Mensch, ungewöhnlich groß, mit einem jener merkwürdigen Gesichter, die nichts über ihren Träger aussagen, die alles bedeuten können. Dieser junge Mann war nach Fritz Buschs Worten „das Größte an Talent, was mir in diesem Fache vielleicht im Leben überhaupt vorgekommen ist". Er hieß Dietrich Fischer-Dieskau.

An diesem „Maskenball" nahm neben anderen namhaften Künstlern das vorzügliche Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester teil, für dessen Aufbau Karl O. Koch als musikalischer Organisator des Westdeutschen Rundfunks verantwortlich war. Diese erste Berührung mit dem bis in den Grund zerstört gewesenen Deutschland war imponierend.

. . . Alte, halbverschüttete Gefühle wagten sich hier und da aus der befangenen Fremdheit hervor, die noch überwog. Wir sahen Freunde. In Bonn saß ich eine Stunde lang der achtzigjährigen, gelähmten Elsa Reger gegenüber. Als junges Ding mit scharfer Zunge hatte ich oft über die Betriebsamkeit gespottet, mit der sie sich für Max Reger einsetzte. Jetzt sah ich die alte Frau an, die fünfunddreißig Jahre einen großen Mann überlebte, und fragte mich, wie man das wohl macht.



Der Große Sendesaal des Kölner Funkhauses im Bau (1948) und nach seiner Fertigstellung (1951)



DIETRICH FISCHER-DIESKAU

Über den großen Musiker Fritz Busch etwas auszusagen, steht mir nach einem nur kurzen Kennenlernen nicht an. Aber von einer Erfahrung will ich doch berichten. Fritz Busch war zurückgekommen nach langen Jahren unnatürlicher Trennung von seinem eigentlichen Wirkungsboden. Ich durfte als junger Anfänger an seiner ersten Rundfunk-Produktion teilnehmen, dem „Maskenball" Verdis beim NWDR Köln. Die Rolle des René hatte ich nie gesungen. Es blieb daher nicht aus, daß mir bei einer der Klavierproben, in denen er selbst spielte, ein falsches Nötchen unterlief. Nie werde ich den spitzbübisch gütigen Ausdruck seiner über das Notenbild zwinkernden Augen vergessen, als er rief: „Junge, komponier' nich'!" Es war ein Musizieren aus gleichem Empfinden, das ich glücklich genoß, und von dem ich bei späteren Darstellungen auf der Bühne profitierte. Sein untrügliches Stilempfinden, gemessen an dem Vergleich mit seinen zuvor gehörten Schallplattenaufnahmen von Werken Mozarts, wurde mir an dem so andersartig und italienisch interpretierten Verdi deutlich. Wie sehr überwältigte mich dann aber die 4. Sinfonie von Robert Schumann, die ich während seines letzten Hamburger Konzerts hören konnte: auch hier völlige, glücklichmachende Übereinstimmung mit dem Geist dieses Romantikers. Uns verband auch die Liebe zu Ferruccio Busonis Oper „Dr. Faust", die er Ende der zwanziger Jahre in Dresden uraufgeführt hatte und deren Titelrolle ich kurze Zeit nach Fritz Buschs Tod in einer Berliner Neuinszenierung sang.

Durch sein zu frühes Fortgehen wurde so mancher schöne, bereits besprochene gemeinsame Plan zunichte gemacht.

Fritz Busch bei den Kölner „Maskenball"-Proben



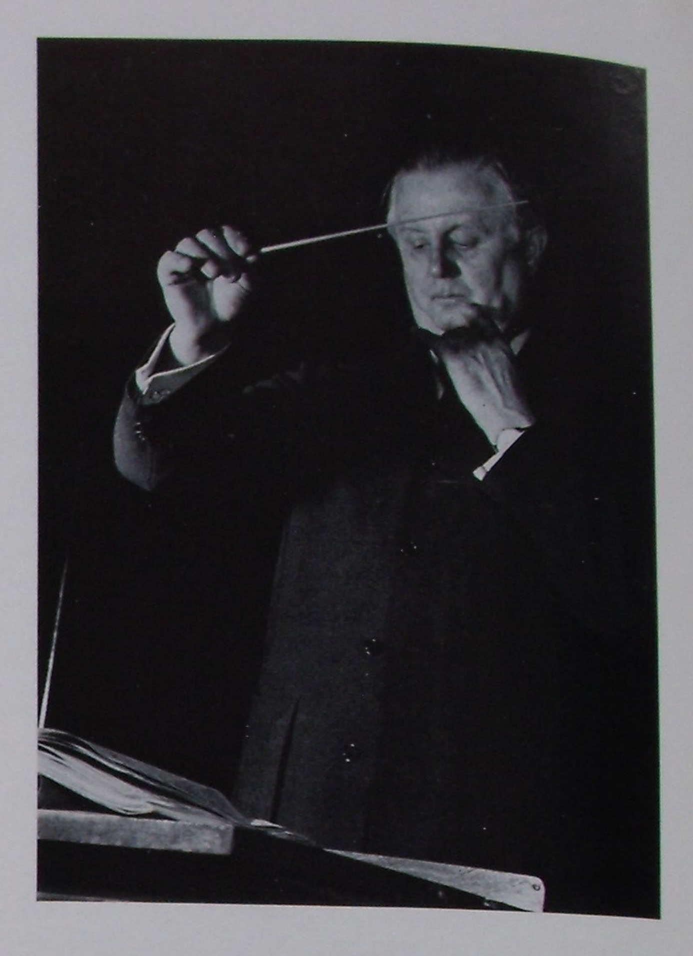


KARL O. KOCH

Im Spätsommer des Jahres 1950 erschien bei mir, dem damaligen Leiter des Ressorts „Sinfonie und Oper" der Musikabteilung des Kölner Hauses des NWDR, Dr. C. A. Liholm, seines Zeichens in Stockholm ansässiger Exportkaufmann. Er stellte sich als Freund von Fritz Busch vor und sagte mir, daß er seine Aufgabe darin sehe, zwischen Fritz Busch und seinem Vaterland wieder lebendige Beziehungen herzustellen. Es kam sehr bald zu einer intensiven freundschaftlichen Unterhaltung zwischen uns, und das Ergebnis nach einer einige Wochen währenden Korrespondenz war, daß das Kölner Funkhaus in der Reihe der Gastspiele, die Fritz Busch nun absolvierte, das erste Haus war, in dem er nach der schmachvollen Vertreibung vom Pult der Dresdner Oper wieder an einem deutschen Dirigentenpult stand.

Ich selbst, in Dresden geboren, in der Dresdner Staatsoper als Gymnasiast mit der Oper im einzelnen und der Musik im allgemeinen in Kontakt gekommen, und für den Fritz Busch sozusagen zum Leitbild wurde, war überglücklich, mit ihm nunmehr in persönlichen Kontakt zu kommen und den Plan zu realisieren, Verdis „Maskenball" in einer konzertanten Aufführung herauszubringen. Ich erinnerte mich, als ich Busch diesen Vorschlag machte, einer großartigen Dresdner Aufführung dieser Oper, die Dr. Otto Erhardt inszeniert hatte, und der nicht minder bedeutungsvollen, die Carl Ebert mit ihm an der damaligen Städtischen Oper in Berlin-Charlottenburg 1932 herausbrachte.

Besondere Freude bereitete es Fritz Busch, daß es uns gelang, den damals aufstrebenden, 26 Jahre alten Berliner Bariton Dietrich Fischer-Dieskau für die Partie des René zu gewinnen. Die Namen, die der Besetzungszettel neben ihm zeigt, gehörten damals, sechs Jahre nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges, zur künstlerischen Prominenz des deutschen Opernlebens.



Die Proben fanden im seinerzeit entstehenden Kölner Funkhaus statt. Der Große Sendesaal war bereits betriebsfähig. Auf Grund einer besonderen Genehmigung der Baupolizei durften öffentliche Konzerte vor geladenen Gästen darin stattfinden. Die umliegenden Räume waren noch in einem teilweise recht unwirtlichen Zustand, und ich erinnere mich, daß wir die Klavierproben in einem nur aus blankem Beton bestehenden Raum durchführen mußten, in dem die Fenster notdürftig eingepaßt waren. Der Fußboden bestand, damit wir nicht allzu kalte Füße bekamen, aus einem ganz groben Bohlenbelag. Fritz Busch verstand es wunderbar, dem Orchester, das er nun zum ersten Male dirigierte, in kürzester Probenzeit seine Konzeption und seine Ideen zu übermitteln. Unnötig zu sagen, daß er von vornherein höchste Anforderungen an das spieltechnische Niveau des Apparates stellte. Die Proben mit den Sängern verliefen ohne Zwischenfälle, was für die Vorbereitung einer Oper ausdrücklich vermerkt werden muß. Die Aufführung, die am 15. Februar 1951 stattfand, war ein großer Erfolg. Wie es im Rundfunk üblich ist, mußte das dabei gewonnene Magnetophonband noch in kürzester Frist montiert und geschnitten werden, da schon für den nächsten Tag, den 16. Februar, die Sendung der bedeutsamen Aufführung vorgesehen war. Diese haben wir dann mit Fritz Busch und seiner Gattin und natürlich in Anwesenheit von Dr. Liholm im Zimmer unseres damals amtierenden Intendanten Hanns Hartmann abgehört. Die Aufnahme, die die Schallplatte nun vermittelt, ist die gleiche, die am 16. Februar 1951 gesendet wurde.

FRITZ BUSCH

In Carl Ebert glaubte ich zum ersten Male in meinem bisherigen Leben den Regisseur gefunden zu haben, der nach meinen bisherigen Erfahrungen meinen Wünschen endlich entsprach. Selbst ein hervorragender Schauspieler und ein besessener Theatermensch von Kultur, im Besitz eines natürlichen Empfindens für Sinn und Ausdruck der Musik, besaß er neben Routine und schöpferischer Phantasie (Eigenschaften, die keineswegs immer zusammen gehen), das Kennzeichen des wahren Künstlers: sich mit Gewissenhaftigkeit seiner Aufgabe zu widmen. Er war bescheiden dem Kunstwerk gegenüber, anspruchsvoll gegenüber den Ausführenden.

Anfang 1932 beschlossen wir, gemeinsam an der Städtischen Oper in Berlin eine Neuinszenierung von Verdis „Maskenball" durchzuführen. Nachdem wir uns über das Ensemble geeinigt hatten, wozu eine Reihe von Gastspielverträgen mit Sängern anderer Bühnen notwendig war, begannen wir im Sommer mit den Vorarbeiten. Tagelang spielte ich ihm am Klavier das Werk vor, erzählte ihm von guten und schlechten Erfahrungen, die ich in früheren Aufführungen erlebt hatte, so daß es buchstäblich keinen Takt gab, dessen musikalischer und dramatischer Sinn ununtersucht blieb, auch keinen Akkord, keine harmonische Wendung, keine originelle Instrumentationsstelle. Nach einiger Zeit zogen wir den Bühnenbildner (Caspar Neher) hinzu und begannen die Arbeit am Klavier mit ihm noch einmal. Jede Stellung, die Beleuchtung, die Stärke des Chors — verschieden nach der Logik der Szene und Natürlichkeit der vorliegenden Situation — wurde bereits in diesen Tagen bis oft spät in die Nacht hinein besprochen und bestimmt. Das Modell wurde gebaut, und wir begannen anschließend zum dritten Mal an Hand der Miniaturbühne das Ganze bis in die kleinsten Details durchzusprechen und zu korrigieren. Ich suchte mir den besten zur Verfügung stehenden Korrepetitor, der für die Vorbereitungszeit und die Aufführungen ausschließlich zu meiner Verfügung stand. Wieder spielte ich diesem das Werk vor, wir verglichen die Metronomangaben Verdis mit unserem eigenen Empfinden, brachten uns in den Besitz kleiner Änderungen in den Kadenzen usw., die Verdi später vorgenommen oder in den Proben den Sängern erlaubt hatte, besprachen Agogik, Dynamik u. a. so lange, bis die Einheitlichkeit der musikalischen Auffassung zwischen uns so weit wie möglich gewährleistet war.

Nichts ist schlimmer und rächt sich bitterer, als wenn die Sänger im Beginn ihres Partienstudiums z. B. falsche Tempi übernehmen und in den letzten Proben unter dem Opernleiter umlernen müssen. Daß das Werk strichlos gegeben werden sollte, war selbstverständlich, machte aber das Nachlernen mancher Ensembles usw. zur Notwendigkeit. Unter Hinzuziehung eines italienischen Freundes wurde der deutsche Text revidiert und geändert, wo es notwendig war, wobei wir, wie immer bei solcher Arbeit, zu interessanten und entscheidenden Entdeckungen bezüglich der Übersetzung ins Deutsche gelangten.

Daß wir alles, was wir in der bestehenden Literatur fanden, zur Erweiterung unserer Kenntnisse heranzogen, war ebenso selbstverständlich wie das genaue Studium der Zeitgeschichte, ihrer Kostüme usw., in der wir das Werk, dessen Text ja, wie bekannt, verschiedene Umformungen erfuhr oder erfahren mußte, zur Aufführung bringen wollten. Diese Vorbereitungen nahmen viele Wochen intensiver Zusammenarbeit in Anspruch. Hinzu kamen Besprechungen mit dem Chordirektor — ähnlich denjenigen, die ich mit dem Korrepetitor gepflogen hatte —, an denen auch der Regisseur teilnahm.

Endlich begannen die Solo- und Ensembleproben unter meiner Leitung. Da die Sänger von auswärts auch für eine ausgiebige Probenzeit und nicht nur, wie es oft geschieht, von der Generalprobe ab verpflichtet waren, konnten nach der gründlichen Vorbereitung durch den Korrepetitor äußerste Genauigkeit des musikalischen Textes, Bestimmtheit des Ausdrucks usw. präzis im Zimmer festgelegt werden, bevor die Bühnenproben begannen. Wesentlich war, daß der Regisseur auch bei diesen „intimen" Klavierproben anwesend war und sogleich eine Verständigung erzielt werden konnte, wenn die Meinungen auseinandergingen. Hierdurch fiel die zeitraubende, oft ärgerliche Konversation weg, die zwischen Regisseur und Kapellmeister infolge mangelnder (vorheriger) Einigung oft während der Bühnenproben stattfindet. Unser gemeinsamer künstlerischer Wille stand fest, so daß Stellproben, an denen wiederum ich beteiligt war, einen reibungslosen Verlauf nehmen konnten und die darstellenden Sänger weder einer Unsicherheit begegneten, noch die Arbeit des Regisseurs durch den Kapellmeister behindert wurde. Dieser oft erst während der Stellproben zutagetretende Mangel an Übereinstimmung trägt die Schuld an vielen schlechten Ergebnissen.

Dem Sänger war erlaubt, dort wo es die Situation oder das bessere Bild erforderten, auch mit dem Rükken zum Kapellmeister zu stehen, wenn hierdurch die musikalische Präzision, die ihm infolge der gründlichen Vorproben in Fleisch und Blut übergegangen war, nicht verlorenging. Andererseits gestattete der Regisseur, um das Musikalische nicht zu stören, dem singenden Darsteller, wenn es erforderlich war, dem Kapellmeister zugewandt zu singen und zu agieren.

Vor Beginn der Orchesterproben wurde das — ich kann es nicht anders nennen — liederliche Orchestermaterial, das nur leihweise erhältlich war, durch ein Heer von Kopisten gereinigt und insbesondere in den Streichern mit Bogenstrichen so genau versehen, daß in den Orchesterproben selbst nicht eine einzige Minute durch Verbesserungen, Einzeichnungen usw. verloren wurde. Nach zwei Proben mit dem Orchester allein, zwei weiteren Sitzproben „all' Italiana", d. h. also unter Beteiligung der vor dem Vorhang sitzenden Sänger — Benutzung der Klavierauszüge verboten! —, konnten wir in weiteren fünf oder sechs Bühnenproben mit Orchester, in denen nach genauer Einteilung die Orchestermusiker wechseln durften, damit für die Zukunft in Krankheitsfällen u. ä. jeder einzelne mit seiner Stimme und der Auffassung des Dirigenten vertraut wurde, ohne jeden störenden Zwischenfall bis zur Hauptprobe, diese in Kostüm und Maske, gelangen. Auf diese Weise war eine so ruhige und erfreuliche Arbeitsatmosphäre geschaffen, daß jeder einzelne am Premierenabend außer der üblichen und wünschenswerten nervösen Spannung, die ein solches Ereignis mit sich führt, sein Bestes geben konnte, da nach menschlichem Ermessen Zufälligkeiten ausgeschlossen waren.

Die starke Wirkung des gemeinsam so mühselig Geleisteten blieb nicht aus und lohnte sowohl bezüglich des künstlerischen wie auch des finanziellen Erfolges reichlich unsere Arbeit. Daß auch der technische Teil der Vorstellung ohne Störungen verlief und wir sogar auf den Bühnenproben mit Orchester schon in Dekorationen und teilweiser Beleuchtung, mit allen Requisiten, die Hauptdarsteller bereits im Kostüm, probiert hatten, war das glückliche Ergebnis einer zielbewußten Arbeit des technischen Apparates.

Diese ausführliche Schilderung soll den allein richtigen Weg beschreiben, der beschritten werden muß, um überzeugend dem Musikdrama in allen Teilen gerecht zu werden. Die Einstudierung des „Maskenball" war etwas Einzigartiges bis dahin auch in meinem Leben. Es war mir bis zu diesem Zeitpunkt niemals möglich gewesen, mit solcher Gründlichkeit und, unterstützt von hervorragenden Mitarbeitern, unter ähnlichen Arbeitsbedingungen tätig zu sein. Die oben beschriebene Aufführung mit ihrer gründlichen Vorarbeit war eine Ausnahme. Sollte solche Art der Nachschöpfung eines Opernwerks nicht die Regel sein?



ERSTER AKT

EIN MASKENBALL

Oper in drei Akten

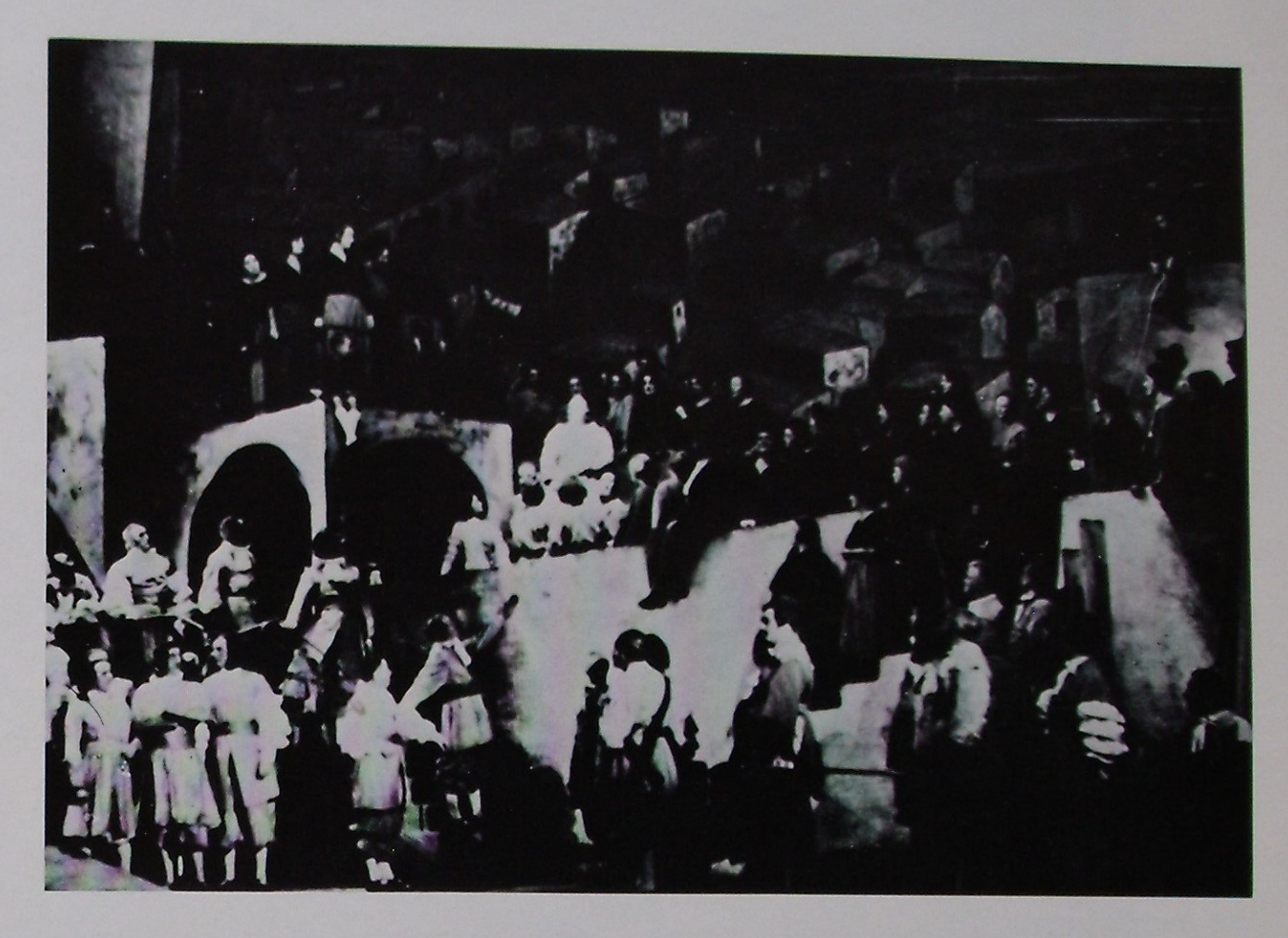
Die Handlung spielt Ende des 17. Jahrhunderts in Boston und Umgebung

1. Bild: Ein Saal im Hause des Gouverneurs

Graf Richard, der junge Gouverneur, hat sich einen Teil seiner Hofleute zu Feinden gemacht. Sie wollen ihn ermorden. Höflinge und Bittsteller sind im Hause des Grafen zum Morgenempfang versammelt, unter ihnen die Führer der Verschwörung. Graf Richard erscheint, sein Page Oscar überreicht ihm die Liste mit den Namen der Gäste, die zu einem Maskenball eingeladen werden sollen. Unter ihnen entdeckt Richard freudig den Namen Amelias, der Gattin seines Sekretärs und Freundes René, die er heimlich liebt. René kommt, den Grafen vor den Plänen der Verschwörer zu warnen. Als ein Richter das Verbannungsurteil für die Wahrsagerin Ulrica vorlegt, fordert der Graf seine Hofleute auf, sich am Abend als Fischer verkleidet mit ihm bei Ulrica einzufinden, um ihre Kunst auf die Probe zu stellen.

Die Abbildungen zeigen Szenenphotos der Berliner Aufführung von 1932 sowie zwei der Neher'schen Entwürfe

Bei Ulrica haben sich Frauen und Matrosen eingefunden, um sich ihre Zukunft weissagen zu lassen. Graf Richard kommt, als Fischer verkleidet, und hört, wie Ulrica dem Matrosen Silvano Reichtum und Ehre prophezeit. Um den Spruch wahrzumachen, steckt Richard Silvano eine Rolle Geld und einen Zettel mit der Beförderung zum Offizier in die Tasche. Eine Dame wünscht die Wahrsagerin allein zu sprechen. Es ist Amelia. Richard belauscht, wie Amelia um ein Zaubermittel bittet, das sie ihre Liebe zu dem Grafen vergessen lassen soll. Ulrica sagt ihr, sie müsse um Mitternacht am Hochgericht ein bestimmtes Kraut pflücken. Amelia ist dazu bereit und geht. Die Menge strömt in Ulricas Haus zurück und nun will Richard seine Zukunft gedeutet wissen. Ulrica verkündet dem Grafen den baldigen Tod durch den, der ihm als erster die Hand reicht. Es ist René, der sich verspätet hat.



ZWEITER AKT

Öde Landschaft am Hochgericht

Richard ist Amelia auf ihrem nächtlichen Gang gefolgt, sie zu beschützen. Er gesteht ihr seine Liebe. Da taucht René auf. Er hat den Freund nicht aus den Augen gelassen, da ihm die Verschwörer folgen. René und Richard tauschen ihre Mäntel und der Graf flieht, nachdem er dem Freunde die verschleierte Amelia anvertraut hat, damit er sie in die Stadt zurückgeleite. Die Mörder glauben Richard vor sich zu sehen und stürzen sich auf René. Amelia wirft sich dazwischen und gibt sich zu erkennen. Unter Hohngelächter ziehen sich die Verschwörer zurück. René sinnt nun auf Rache und fordert ihre Führer auf, am nächsten Morgen zu ihm zu kommen.



1. Bild: Renés Studierzimmer

René, der zunächst Amelia für ihre vermeintliche Untreue mit dem Tode strafen will, ändert seinen Sinn und will nun selbst an der Ermordung des Grafen teilnehmen. Die Führer der Verschwörung erscheinen. Amelia muß das Los ziehen, das den Mörder bestimmt. Es fällt auf René. Als Oscar auftritt, um zum Maskenball einzuladen, erkennt René die günstige Gelegenheit zur Ausführung der Tat.

DRITTER AKT







2. Bild: Kabinett des Grafen, später ein Ballsaal

Richard hat beschlossen, René nach England zu schicken. Er teilt dem Freunde die Versetzung in einem Schreiben mit und verzichtet damit auf Amelia. Inzwischen hat der Maskenball seinen Höhepunkt erreicht. René weiß vom Pagen Oscar die Maske des Grafen zu erfahren. Auch Amelia hat Richard erkannt. Sie fleht ihn an, sich vor den Verschwörern zu schützen. Richard jedoch will von ihr Abschied nehmen. Da trifft ihn der Dolch Renés. Zu spät erkennt der Mörder die edle Gesinnung des Freundes, der ihm sterbend verzeiht.

DIE BRÜDER-BUSCH-GESELLSCHAFT, HILCHENBACH-DAHLBRUCH, dankt vor allem dem Westdeutschen Rundfunk für die Erlaubnis zur Veröffentlichung dieser Aufnahme. Den Vorabdruck aus den Erinnerungen von Grete Busch gestattete liebenswürdigerweise der S. Fischer Verlag, Frankfurt, der Bericht über die Vorarbeiten zum Berliner „Maskenball“ 1932 ist mit Einwilligung des Atlantis Verlages, Zürich, Fritz Buschs nachgelassener Schrift „Der Dirigent“ entnommen. Das Bildmaterial stellten die Deutsche Oper Berlin (S. 3), Foto Dick (S. 5), die Fotowerkstätte Schmölz + Ullrich (S. 5), Foto Fischer (S. 6) — sämtlich in Köln — sowie Foto Saeger (Berlin) (S. 11) zur Verfügung. Nicht zuletzt ist den Erben Caspar Neher, dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln (Sammlung Niessen und Archiv Steinfeld) sowie der Österreichischen Nationalbibliothek Wien für die Überlassung der Entwürfe Caspar Nehers und der Szenenfotos zu danken. Der Dresdner Theaterzettel (S. 3) sowie die für den Umschlag verwandten Schriftzüge Fritz Buschs sind dem Brüder-Busch-Archiv entnommen. Die Redaktion und Gestaltung des Beiheftes besorgte Helmut Reinold.



DIE BRÜDER-BUSCH-GESELLSCHAFT, HILCHENBACH-DAHLBRUCH, dankt vor allem dem Westdeutschen Rundfunk für die Erlaubnis zur Veröffentlichung dieser Aufnahme. Den Vorabdruck aus den Erinnerungen von Grete Busch gestattete liebenswürdigerweise der S. Fischer Verlag, Frankfurt, der Bericht über die Vorarbeiten zum Berliner „Maskenball“ 1932 ist mit Einwilligung des Atlantis Verlages, Zürich, Fritz Buschs nachgelassener Schrift „Der Dirigent“ entnommen. Das Bildmaterial stellten die Deutsche Oper Berlin (S. 3), Foto Dick (S. 5), die Fotowerkstätte Schmölz + Ullrich (S. 5), Foto Fischer (S. 6) — sämtlich in Köln — sowie Foto Saeger (Berlin) (S. 11) zur Verfügung. Nicht zuletzt ist den Erben Caspar Neher, dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln (Sammlung Niessen und Archiv Steinfeld) sowie der Österreichischen Nationalbibliothek Wien für die Überlassung der Entwürfe Caspar Nehers und der Szenenfotos zu danken. Der Dresdner Theaterzettel (S. 3) sowie die für den Umschlag verwandten Schriftzüge Fritz Buschs sind dem Brüder-Busch-Archiv entnommen. Die Redaktion und Gestaltung des Beiheftes besorgte Helmut Reinold.

